



## INVESTIGACIÓN

<http://doi.org/10.15198/seeci.2019.49.123-140>

Recibido: 6/03/2019 --- Aceptado: 10/04/2019 --- Publicado: 15/07/2019

## FOTOGRAFÍA, MEMORIA E IDENTIDAD

## PHOTOGRAPHY, MEMORY AND IDENTITY

  **José Muñoz Jiménez**<sup>1</sup>: Universidad de Málaga. España.[josemunoz@uma.es](mailto:josemunoz@uma.es)

## RESUMEN

El interés de este trabajo radica en la revisión de algunos de los elementos del lenguaje inherentes a la creación audiovisual, mediante el análisis de un caso concreto perteneciente al medio fotográfico y situado en el espacio geográfico de la ciudad marroquí de Fez. La perspectiva fotográfica que aquí nos interesa es la de la propia ratificación y certificación del referente que reproduce la fotografía, atendiendo a la descripción de que *"toda fotografía es un certificado de presencia"* (Barthes, 1990), que unida a su esencia desde el momento inicial, la emplaza en lo que podríamos denominar metafóricamente, espejo de la realidad, aprehendiendo todo aquello que refleja. Su esencia física capta la "huella de luz" más allá del espejo que la invierte, en esa mágica destilación de la luz en la oscuridad de la cámara fotográfica, que a modo de *metáfora de la caverna*, nos va a situar en la perspectiva del conocimiento de las ciencias sociales. De esta manera, toda fotografía tiende a traspasar el espacio físico para trasladarlo al espacio mental, en clara asociación a la memoria. Esta pertinencia y efectividad fotográfica pocas veces va a tener que ver con la intencionalidad del autor, toda vez que esta producción visual queda al alcance de la comunidad que la asume, configurándose como elementos fuertes de la identidad, junto a los imaginarios que invoca y la construcción de los arquetipos culturales.

**PALABRAS CLAVE:** fotografía documental – identidad – marcos sociales de la memoria – imaginario – Fez – orientalismo – teoría fotográfica.

## ABSTRACT

The interest of this work lies in the revision of some of the elements of language inherent to audiovisual creation, through the analysis of a specific case belonging to the photographic medium, and located in the geographical space of the Moroccan city of Fez. The photographic perspective that interests us here is that of the ratification and certification of the referent that reproduces the photograph, based on

---

<sup>1</sup> **José Muñoz Jiménez:** Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga, es especialista en fotografía documental y medios audiovisuales. Sus investigaciones en comunicación audiovisual están relacionadas con el campo de la antropología y las bellas artes.

[josemunoz@uma.es](mailto:josemunoz@uma.es)

the description that “*every photograph is a certificate of presence*” (Barthes, 1990), which together with its essence , places it in what we could metaphorically call, a mirror of reality, apprehending all that it reflects. Its physical essence captures the “trace of light” beyond the mirror that inverts it, in that magical distillation of light in the darkness of the camera, which as a metaphor for the cave, will place us in the perspective of the knowledge of the social sciences. In this way, every photograph tends to transfer physical space to move it into mental space, in clear association with memory. This relevance and photographic effectiveness will seldom have anything to do with the intentionality of the author, since this visual production is within the reach of the community that assumes it, configuring itself as strong elements of the identity, together with the imaginaries that it invokes and the construction of cultural archetypes.

**KEY WORDS:** documentary photography – identity – social memory frames – imaginary – Fez – orientalism – photographic theory.

## FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE

### RESUME

O interesse deste trabalho radica na revisão de alguns dos elementos da linguagem inerentes à criação audiovisual, mediante a análises de um caso concreto pertencente ao meio fotográfico, e situado no espaço geográfico da cidade marroquina de Fez. A perspectiva fotográfica que aqui nos interessa é a da própria ratificação e certificação do referente que reproduz a fotografia, atendendo a descrição de que “*toda fotografia é um certificado de presença*” (Barthes, 1990), que unida a sua essência, se situa no que poderíamos denominar metaforicamente, espelho da realidade, aprendendo tudo aquilo que reflexa. Sua essência física capta as “marcas de luz” mas além do espelho que verte, nessa magica destilação da luz na escuridão da câmara fotográfica, que ao modo de metáfora da caverna, nos situa na perspectiva do conhecimentos das ciências sociais. Desta maneira, toda fotografia tende a transpassar o espaço físico para translada-la ao espaço mental, em clara associação à memória. Esta pertinência e efetividade fotográfica poucas vezes terá que ver com a intencionalidade do autor, toda vez que esta produção visual fica ao alcance da comunidade que à assume, configurando-se como elementos fortes da identidade, junto aos imaginários que invoca e a construção dos arquétipos culturais.

**PALAVRAS CHAVE:** fotografia documental – identidade – marcos sociais da memória – imaginário – Fez – orientalismo – teoria fotográfica.

### Cómo citar el artículo:

Muñoz Jiménez, J. (2019). *Fotografía, memoria e identidad*. [Photography, memory and identity]. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 49, 123-140. doi: <http://doi.org/10.15198/seeci.2019.49.123-140>  
Recuperado de <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/581>

## 1. INTRODUCCIÓN

Debemos aclarar que la imagen fotográfica que nos interesa aquí es la que se reproduce de la imagen natural, y en todo caso las imágenes que, aun manteniendo un alto grado de iconicidad, hayan podido ser manipuladas. No nos referiremos en este artículo por tanto a la imagen fotográfica de síntesis, que puede ser creada sin referente físico directo, ni tampoco incluiremos en esta investigación las imágenes en soporte fotográfico que prescinden del moldeamiento directo de la luz sobre el referente registrado.

Entendemos que la fotografía es una imagen registrada con un "alto grado de iconicidad"<sup>2</sup> (Villafañe y Mínguez, 1996, p. 41), que testimonia el referente físico que refleja. Según la convención definitoria, la fotografía es el "*procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor*" (DRAE, 2018)<sup>3</sup>.

Nuestro interés se centra a su vez en imágenes que mantienen el «principio de atestiguamiento» fotográfico por encima de cualquier otro posible interés del autor, en cuanto a su intención comunicativa. Dubois afirma sobre este principio, que "*en el mismo momento que uno se encuentra ante una fotografía, ésta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede (...) [por tanto la fotografía] certifica, ratifica, autentifica. Pero ello no implica sin embargo que ella signifique*" (Dubois, 1986), o podríamos añadir, el autor tenga intención de significar. Al contrario, Barthes orienta esa significación por la propia acción de la historia, la insignificancia fotográfica según la cual su significación siempre estará asociada a su código de connotación, "*la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del «saber» del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que solo es inteligible para el que aprende sus signos*" (Barthes, 1986).

## 2. OBJETIVOS

El principal objetivo de este trabajo es demostrar cómo el contexto cultural de una época modela las formas culturales de ese tiempo histórico, creando aquellos elementos que contextualizan el lenguaje de la creación fotográfica. En concreto pensamos que las fotografías realizadas por fotógrafos cuyas motivaciones, fueran económicas o personales, fueron influenciados en la representación orientalista de sus imágenes por otros fotógrafos que trabajaron anteriormente sobre diferentes temáticas en la ciudad de Fez.

---

<sup>2</sup> Villafañe y Mínguez la sitúan en el siete y ocho, según se refiera a la fotografía en blanco y negro o en color, estando el número uno reservado a la representación no figurativa y el once, el máximo, a la imagen natural.

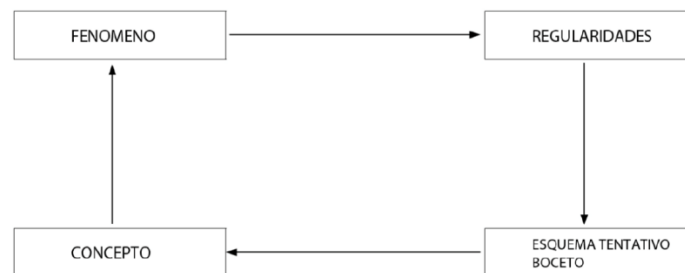
<sup>3</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=fotograf%C3%ADa> (actualización 2018). Es necesario señalar el cambio y actualización de esta definición a partir de la anterior que la Real Academia de la Lengua Española recogía en la edición del año 2009 en su diccionario: "*arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura*".

Para ello hemos de responder a dos cuestiones: ¿Qué mecanismos relacionan fotografía y memoria? y ¿Qué relaciona memoria fotográfica e identidad? Las respuestas son las que nos van a servir para constatar el imaginario de Fez.

Paralelamente hemos querido demostrar cómo, unido al hecho de la evolución en la representación fotográfica de Fez, se ha producido una orientalización de la arquitectura en cuanto a sus formas.

### 3. METODOLOGÍA

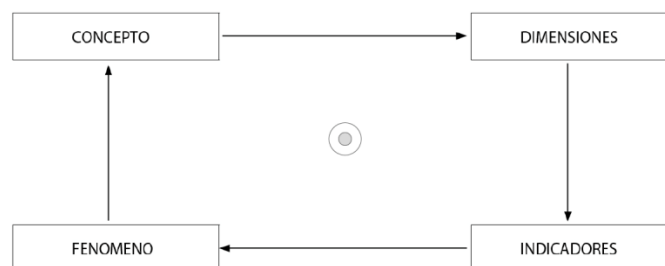
Hemos tomado como referencia al inicio de este trabajo de investigación el marco teórico referido por Pedro González Blasco (Figura 1) en su artículo sobre «la forma de medir en una investigación empírica» en el que desarrolla el *primer nivel de investigación de los hechos sociales*. González Blasco describe la secuencia que guía la investigación, enmarcada en el contexto de las ciencias sociales y empleando una metodología cualitativa. Estamos también de acuerdo con González Blasco en que este tipo de metodología justifica mejor temas de estudio tan amplios como el nuestro, del que aquí solo desarrollaremos una parte de la investigación. En el cuadro siguiente (Figura 2), mostramos la secuencia propuesta por González Blasco e inicialmente seguida en la evolución del proceso de investigación.



**Figura 1.** *Primer nivel de investigación de los hechos sociales.*

**Fuente:** González Blasco (1993, p. 232).

Tanto el contexto histórico del tema desarrollado, como el contexto de realización de las fotografías son importantes para comprender el mecanismo de elaboración de estas imágenes fotográficas, orientadas en su época de realización a diferentes publicaciones y archivos fotográficos, o realizadas sencillamente por afición de los fotógrafos que allí se encontraban.



**Figura 2.** *Ciclo y descomposición de los elementos del concepto.*

**Fuente:** González Blasco (1993, p. 232).

En cuanto al objetivo de la orientalización de la arquitectura en la Medina de Fez, pretendemos usar la metodología de la refotografía, que fundamentada en la metodología antropológica del análisis comparado, parte de una imagen realizada en el pasado y que sirve para establecer, a partir del contraste con el presente, los cambios que se han producido en el objeto estudiado. Su interés se produce a diferentes niveles y sirve para concretar cualquier tipo de análisis sobre el paso del tiempo en el objeto de estudio.

#### 4. DISCUSIÓN

Pretendemos relacionar fotografía con los conceptos de memoria e identidad, al ser estos, sistemas que se articulan y enriquecen mutuamente. Para ello es necesario empezar por comprender lo *imaginario* frente al mundo de las imágenes.

En palabras de Gilbert Durand, lo imaginario es como *"el museo de todas las imágenes pasadas, posibles, producidas o por producir"* (Durand, 2000). Pero, ¿Qué son las imágenes? Para Vilém Flusser la imagen es *"una superficie con significado, cuyos elementos interactúan mágicamente"* (Flusser, 2001) que han de ser leídas, mientras que Sartre establece una clasificación de la imagen a partir de su fenomenología:

la imagen es un acto que trata de alcanzar en su corporeidad a un objeto ausente o inexistente, a través de un contenido físico o psíquico que no se da propiamente, sino a título de «representante analógico» del objeto considerado. [Para ello] Distinguiremos, pues, las imágenes cuya materia se toma del mundo de las cosas (fotografía) y aquellas que toman su materia del mundo mental (Sartre, 1964).

Uno de los aspectos de las imágenes que presenta un mayor interés para nosotros es que están asociadas a cuestiones simbólicas y de lenguaje visual. *"La naturaleza y comprensión de las imágenes figurativas, de lo que a veces se denomina «lenguajes icónicos», tiene su raíz en la intersección de fenómenos biológicos (como la percepción y la memoria) y factores culturales (como la capacidad simbolizadora del hombre en diferentes épocas y lugares)"* (Gubern, 2006).

Un aspecto relacionado con la imagen es la imaginación, la *"capacidad específica de abstraer superficies del espacio-tiempo y de re proyectarlas al espacio-tiempo"* (Flusser, 2001, p. 11), y como esta a su vez se relaciona también con la magia, qué es lo que conecta imagen e imaginarios. *"El acto de imaginación es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a hacer que aparezca el objeto en el cual se piensa, la cosa que se desea, de manera tal que se pueda entrar en su posesión"* (Sartre, 1967).

Sartre se interesa por lo imaginario no desde el ámbito de las teorías sino desde la reflexión, siguiendo como método lo que él denomina la formulación de imágenes: producir imágenes en nosotros, reflexionar sobre ellas, describirlas, es decir, tratar de determinar y de situar sus características distintivas. *"Todo nuevo estudio*

*dedicado a las imágenes tiene, pues, que comenzar por una distinción radical: una cosa es la descripción de la imagen y otra las inducciones que interesan a su naturaleza"* (Sartre, 1964).

Podríamos afirmar pues, que si el pensamiento no tiene otro contenido que el orden de las imágenes, el estudio de estas debería incorporarse al estudio de las imágenes mentales:

No hay un mundo de las imágenes y un mundo de los objetos. Pero todo objeto, ya sea presentado por la percepción exterior, ya aparezca en el sentido íntimo, es susceptible de funcionar como realidad presente o como imagen, según sea el centro de referencia elegido. Ambos mundos, el imaginario y el real, están constituidos por los mismos objetos: solo varían el agrupamiento y la interpretación de estos objetos. Lo que define al mundo imaginario como universo real, es una actitud de la conciencia (Sartre, 1964).

#### **4.1. Fotografía y memoria**

La fotografía congela en su apariencia ese marco temporal que nos devuelve al momento del «acto» y al de la nostalgia, necesario para que el dispositivo psicológico del recuerdo pueda concretarse. *"Las imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo"* (Belting, 2007). La fotografía es también este extraño juego de inversiones que adquiere otros sentidos más allá de la mera reproducción, ampliando así su tiempo de duración, que excede normalmente al de una generación. El hecho adquiere por tanto una gran importancia en cuanto soporte físico de la memoria tanto colectiva como individual. Sin embargo, en esta función de soporte de la memoria la fotografía presenta una gran fragilidad en cuanto a la posible manipulación asociada a su utilización, coincidiendo con la memoria en que puede ser problemática, engañosa y a veces traicionera (Yerushalmi, 2002). Así:

el saber referente al estado de hecho impreso le debe ser proporcionado por añadidura (al lado de la imagen), si de entrada no dispone ya de él. En cuanto a la intencionalidad, a no ser que sea codificada mediante estereotipos visuales o comunicada verbalmente, solo puede dar lugar a una reconstrucción hipotética a partir del contexto de percepción (Schaeffer, 1990).

O como advierte un fotógrafo: *"Mi recelo ante el espejo se agudiza ante artilugios aún más complejos como la cámara fotográfica, de la que el espejo ha actuado a menudo como metáfora"* (Fontcuberta, 2000).

Así podemos asegurar que su lectura, obedecerá a las estructuras interpretativas del momento y de la cultura que la estructura, contribuyendo lo visible a los mecanismos de comprensión de la realidad, y pudiendo así concretar su relación con el conocimiento general, y de nuestros recuerdos: *"La imagen es pensada, sin establecer ningún tipo de relación con cualquier significado intelectual, y se define al*



*concepto despojándolo de cualquier imagen. Si admitimos que los recuerdos-imágenes se conservan y reaparecen, se debe a que podemos reconstruirlos con conceptos así definidos"* (Halbwachs, 2004).

Barthes habló de este tema recurrente de la memoria, del uso de la fotografía y de su estatus en los mundos interiores, del recuerdo de aspectos importantes como el recuerdo de su madre en una fotografía antigua (Barthes, 1990), fotografía de la que habla y que sin embargo no incluye junto al texto, como si hace con las otras imágenes de las que trata el texto, conservando la fotografía de su madre para su intimidad y de la que solo hace participe al lector por medio de una pequeña descripción, manteniendo así de manera poderosa nuestra atención sobre una fotografía que no vemos. *"Recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto. No hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida"* (Fontcuberta, 2000).

Las imágenes de las tarjetas postales son importantes en esta investigación, ya que pocos son los soportes de la imagen que mejor evidencian la mirada colonial, la propia psique social y cultural del colonizador que podemos entrever, evocando ciertos «fantasmas» del imaginario asociado al colonizado. Como sucede, *"entre el pensamiento del sueño y el de la vigilia hay, en efecto, esa diferencia fundamental de que uno y otra no se desarrollan en los mismos marcos"* (Halbwachs, 2004), en los mismos contextos de comprensión.

Bergson no admite incompatibilidad entre recuerdo y sueño, *"bajo la denominación de imágenes-recuerdos, designa nuestro pasado mismo, conservado en el fondo de nuestra memoria, y hacia donde la mente, en circunstancias que ella no estaría ya orientada hacia el presente, y que la actividad de la vigilia se hubiera relajado, debería naturalmente re-descender"* (Halbwachs, 2004). Sin embargo, *"no es en la memoria, es en el sueño, que la mente se encuentra lo más alejado de la sociedad"* (Halbwachs, 2004). Para Bergson (1900), la imaginación es memoria, la imagen como recuerdo, pero recuerdo reconstruido, como para Halbwachs: *"Fuera del sueño, el pasado, en realidad, no se manifestaba tal cual es y todo parece indicar que no se conservaba, sino que era reconstruido desde el presente"* (Halbwachs, 2004).

Toda la producción existente de imágenes, independientemente del soporte elegido y/o conservado, nos interesa para construir nuestro trabajo. Cualquier destrucción, anulación o encubrimiento que mantenga en la oscuridad estos materiales fotográficos, condenaran nuestras pretensiones de revisión del pasado. Sin memoria no podemos recordar que fue, solo podemos fabricar cuentos infantiles o esas arquitecturas pastiches que se generan actualmente al estilo de ciudades Disney, las Vegas, etcétera. Por tanto *"no existe posibilidad de memoria fuera de los marcos utilizados por los hombres que viven en sociedad para fijar y recuperar sus recuerdos"* (Halbwachs, 2004). *"Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La*

*fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de acceso hacia la autoafirmación y el conocimiento" (Fontcuberta, 2000).*

#### **4.2. Marcos sociales de memoria e identidad**

Los conceptos de identidad y memoria están fuertemente relacionados, hasta el punto de que no pueden ser fácilmente estudiados por separado. Otro concepto, como es el de imaginación, da forma a las esferas privadas de nuestra existencia y afirma nuestros referentes, que coincidirán con una comunidad y/o cultura determinada con mayor o menor fuerza. Los marcos sociales de la memoria organizan la estructura de nuestros recuerdos, de nuestras instituciones sociales, de nuestras formas de comunicación, de nuestros movimientos espaciales, dando sentido en todo caso a la propia existencia, integrados en una comunidad concreta.

Estos marcos colectivos de la memoria no son simples formas vacías donde los recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas; todo lo contrario estos marcos son -precisamente- los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad (Halbwach, 2004).

A partir del análisis de las memorias colectivas de las tradiciones familiares, de los grupos religiosos y de las clases sociales, Halbwachs afirma en referencia a las estructuras de la memoria que *"el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y que la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales"* (Halbwachs, 2004) que lleva indirectamente a los postulados de Raméntol y Fuertes Camacho (2013) sobre cómo los grupos apoyan la comunicación. Por encima de todo ese esfuerzo de objetivación de los procesos colectivos de la memoria, surgen una serie de preguntas que es importante hacerse:

¿Cómo comprender que nuestros recuerdos, imágenes o un conjunto de imágenes perceptibles pueden ser el resultado de una combinación de esquemas o marcos? ¿Si las representaciones colectivas son unas formas vacías, como podríamos conseguir, aproximándolas, la materia matizada y sensible de nuestros recuerdos individuales? ¿Cómo el continente podría reproducir el contenido? (Halbwachs, 2004).

En referencia a nuestra investigación es necesario comprender que la alteridad actúa también como un marco social o, por lo menos, se existen claves para tomar posición sobre el «otro». En el exotismo radical de V. Segalen (1986), la posibilidad de llegar a ser «otro» en ese probable cambio de identidad, que es algo excepcional, no permite la contemplación estética. Sobre la fotografía y la experiencia exótica plantea Baudrillard, *"solo es fotográfico lo que es violado, sorprendido, desvelado, revelado a pesar suyo, lo que jamás habría debido ser representado porque carece de imagen y de conciencia de sí mismo"* (Baudrillard, 1991, p. 163). Sin embargo consideramos que esta afirmación de Baudrillard es la del exota radical, que cae en



su propio círculo vicioso. Creemos que *"la visión del «primitivo» como una criatura que vive por rígidas normas, en total armonía con su entorno y esencialmente exenta de atisbos de autorreconocimiento, no es sino un conjunto de proyecciones culturales complejas. No hay «primitivos», sino que nos encontramos con otros hombres que llevan otras vidas"* (Rabinow, 1992, p. 142).

Dentro de las sociedades primitivas el tiempo, no es «real» el tiempo histórico, sino solo el tiempo mítico, el tiempo de los inicios primigenios y de los paradigmáticos actos primeros, el tiempo soñado cuando el mundo era nuevo, el sufrimiento desconocido y los hombres convivían con los dioses. De hecho, en tales culturas, el momento histórico presente posee muy poco valor independiente. Adquiere significado y realidad solo cuando el mismo se altera, cuando, a través de la repetición de un ritual o la recitación o representación de un mito, el tiempo histórico se despedaza periódicamente, y uno puede experimentar de nuevo, aunque solo brevemente, el tiempo verdadero de los orígenes y los arquetipos. Y estas funciones vitales del mito y del ritual no están confinadas a los llamados primitivos. Junto con la mentalidad que reflejan, las grandes religiones paganas de la antigüedad y posteriores la comparten también (Yerushalmi, 2002).

Sin embargo, si estamos de acuerdo con Baudrillard en su afirmación sobre el interés de los motivos fotográficos exóticos que crean la fascinación de lo «desvelado, revelado, violado», hecho que siguen reflejando actualmente algunas de las fotografías y tarjetas postales de la época colonial, al que se ha unido un elemento con un alto grado de significancia como es el paso del tiempo. Imaginemos el contexto y el sentido que tuvieron en su momento histórico estas fotografías y tarjetas postales que circularon por las metrópolis, que configuraron finalmente una gran cantidad de significados y modelos de la realidad:

El carácter mágico de las imágenes debe tenerse en cuenta a la hora de descifrarlas. (...) Las imágenes son intermediarios entre el mundo y los hombres. El hombre existe, es decir, no accede al mundo de forma inmediata, sino a través de las imágenes, que le permiten imaginarlo. Pero en cuanto se lo representan, se interponen entre el mundo y el hombre. Sirven como mapas y se convierten en pantallas: en lugar de representar el mundo, lo desfiguran, hasta que el hombre finalmente empieza a vivir en función de las imágenes que crea. Deja de descifrar las imágenes para proyectarlas indescifradas al mundo de afuera, con la consecuencia de que el mundo se transforma para él en una especie de imagen, en un contexto de escenas o situaciones. Esta inversión de la función de la imagen puede llamarse «idolatría», y actualmente podemos observar cómo se produce: las imágenes técnicas que nos rodean omnipresentes están reestructurando nuestra «realidad» mágicamente, convirtiéndola en un escenario global de imágenes para orientarse en el mundo. Cuando pierde la capacidad de descifrarlas, empieza a vivir en función de sus propias imágenes: la imaginación se ha convertido en alucinación (Flusser, 2001, p. 12-13).

Durante el sueño sucede que las imágenes se suceden al margen de la realidad, de nuestros recuerdos, y sin embargo no suele ser así:

Si el sueño fuese, en realidad, el resultado de un encuentro y de un ensamblaje entre el recuerdo conservado tal como es en la memoria y de un comienzo de sensación, sería necesario que, durante el sueño, apareciesen unas imágenes que reconoceríamos como unos recuerdos, y no simplemente aquellas de las que comprenderíamos el sentido. Las condiciones son de lo más favorable, puesto que esas desdibujadas impresiones, cambiantes manchas coloreadas, ruidos confusos, permiten el acceso de la conciencia a todos aquellos recuerdos que se ordenan en un marco bastante extenso (Halbwachs, 2004, p. 66).

La historia en su devenir secuencial podría ser justificada como uno de los posibles marcos de la memoria, en la creación de identidades, ya que posee una estructura suficientemente rica en todos sus elementos, matices, e incluso contradicciones, para marcar el eje del conocimiento arquetípico, pero por si misma no parece ser suficiente, pues como afirma Durand, esta se aproxima más al mito.

Podemos afirmar primero que la historia no explica el contenido mental arquetípico, ya que la propia historia es del dominio de lo imaginario. Y sobre todo en cada fase histórica, la imaginación está presente por completo, en una doble y antagónica motivación: pedagogía de la imitación, del imperialismo de las imágenes y los arquetipos tolerados por el ambiente social, pero también fantasías adversas de la rebelión debidas a la rebelión de tal o cual régimen de la imagen por el medio y el momento históricos (Durand, 2005, p. 398).

#### **4.3. Fotografía en Fez**

Las fotografías realizadas en Fez durante inicios del siglo XX han pasado por diferentes vicisitudes históricas según fuera el hecho motivador que las originó o el medio en que se materializaron, siguiendo desarrollos paralelos a los acontecimientos históricos en cuanto a lo político, social, antropológico, psicológico, artístico, etcétera.

Consideramos que habría tres grandes periodos en la aparición y desarrollo de la fotografía en el interior de Marruecos. Estos periodos estuvieron marcados por los acontecimientos históricos siguientes: El primero, podríamos denominarlo como coqueteo de las potencias europeas con Marruecos, abarcando desde las últimas décadas de la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del siglo XX, concretamente la Convención de Madrid del 3 de julio de 1880 entre Francia, Alemania, Austria, Bélgica, España, Estados Unidos, Portugal, Suecia, Noruega y Marruecos, reglamentó el Derecho de Protección, reconociéndose entre otros el derecho de propiedad a los europeos en Marruecos bajo ciertas condiciones, introduciéndose también algunas restricciones en la naturalización de marroquíes (Cousin, 1905). No es el primer acuerdo pero si es el comienzo de las apropiaciones

del territorio que cada vez favorecían más a las potencias. En el acuerdo franco-ingles del 8 de abril de 1904 se fijaba explícitamente el acuerdo de reparto entre Inglaterra y Francia, respectivamente Egipto para Inglaterra y Marruecos para Francia (Cousin, 1905), siendo este el final del que consideramos este primer periodo, quedando Francia en clara ventaja sobre Alemania gracias al acuerdo desarrollado; el segundo periodo a considerar sería el de ocupación militar y posterior protectorado de Francia en Marruecos; y el tercer periodo arrancarían a mediados de los años cincuenta del siglo XX, coincidiendo con el nuevo paradigma que iba a modelar Marruecos, gracias a la declaración de independencia de 1956, y la diferenciación en cuanto a las formas político/sociales del país, sin un ejército ocupante que condicionara con sus diferentes costumbres los usos sociales, como lo fue el ejército francés de la época del protectorado.

A pesar de la tímida entrada de los procesos fotográficos a finales del siglo XIX en el interior de Marruecos (Muñoz, 2019), es a comienzos del siglo XX cuando los procesos fotográficos entraron de lleno, en la misma corte del sultán, de la mano de fotógrafos ingleses y franceses que fueron contratados para asesorar y enseñar al joven Abd el-Aziz. Entre los múltiples fotógrafos que acudieron a la corte del sultán, destacó el fotógrafo y camarógrafo que había trabajado para los Hermanos Lumière, Gabriel Veyre. Este fotógrafo señaló que el problema del cambio de hábitos del sultán Abd el-Aziz, que pasó de una distante relación hacia sus súbditos a un trato más cercano. En la estética del poder esta distancia debería ser mayor cuanto mayor era el cargo que detentara la persona a la que hiciera referencia, y en este caso, se trataba del sultán de Marruecos. El trato con los técnicos europeos que trabajaban para él y sus continuas salidas para probar vehículos motorizados, carrozas e, incluso, un pequeño tren a vapor que hizo traer de Europa y para el que se hubo de instalar cuatro kilómetros de vías (comunicando sus dos palacios de Fez), produjo cambios «preocupantes» debido a su alta posición social. Entre todas las tecnologías que el sultán hizo traer de Europa y que en esos breves años llegaron a Palacio, quizás la más importante en cuanto a los efectos que produjo, fue la fotografía, exponiéndolo a la crítica de una sociedad tan conservadora como la marroquí en cuanto a costumbres y hábitos. El sultán fue cuestionado no solo por su pueblo, sino también por las estructuras de poder del Mahzen, provocando en 1908 su derrocamiento ante el amotinamiento de su propio hermano Abd el-Hafid.

La verdad es que cada una de las salidas del sultán, cada una de las visitas que él hacía, por ejemplo, del palacio de verano al palacio de invierno, sobre todo cuando iba solo, causaba en los barrios que atravesaba una gran perturbación que desagradaba a todos aquellos que los habitaban. Era un dogma que Su Majestad Jerifiana, para conservar al completo la veneración de sus súbditos, debe mostrarse a ellos lo menos a menudo que sea posible (nunca, por así decirlo, fuera de los principales días festivos del año, en los que el Sultán ceremonia) (Veyre, 1905).

De estas importaciones “Cristianas” la más abominable fue la fotografía y el Hadj había definido correctamente el problema ya que el proceso (fotográfico) era una aparente violación del edicto del Corán contra la creación de

imágenes de seres humanos, especialmente de los creyentes. Comentaristas extranjeros se dieron cuenta del gran delito que esto causaba en Marruecos, observando que lo “planteó un simple pecado en un crimen atroz” y los tradicionalistas quedaron “conmocionados y escandalizados” porque el mismo sultán debería ofenderse, porque sus empleados extranjeros estaban tomando estas fotografías, para él o propias. Avery observó cómo los moros locales se resintieron viendo a su sultán “iposando aquí y allá como un entusiasta viajero!” Lo que hizo que las acciones del sultán fueran incluso peor es que él, o sus expertos, fotografiaron a los miembros de su círculo interno e incluso a sí mismo y dejaron que estas imágenes empezaran a difundirse en los medios de comunicación extranjeros. Por ejemplo, a finales de 1905 apareció un artículo ilustrado sobre el sultán, incluidas las imágenes de las mujeres de su harén, incluyendo una fotografía con el pie de foto: “Posando para su amo y señor: Instantánea de las bellezas del harem por el sultán de Marruecos: un buen ejemplo de la fotografía del harén por su Majestad Imperial Abdul Aziz de Marruecos”. Incluso los editores de la revista reconocieron el delito, señalaron la “revolución” que el sultán había causado por fotografiar algunas de sus “innumerables” concubinas (había unas 350 mujeres en el harén) y permitiendo que las imágenes fueran vistas por los incrédulos (marroquíes) (Bottomore, 2008).

A parte de ser un reflejo esto de la invisibilización de la mujer citada por D’Elia (2013), realmente todo este acceso a la tecnología fue una forma de distraer a Abd el-Aziz de sus obligaciones en un periodo en el que las potencias estaban repartiéndose África. Mientras, desde las potencias se entretenía al sultán con todo tipo de *juguetes* como la misma fotografía, tal y como advertía Harris, “*incluso este ha sido un medio para explotarle*” (Harris, 1983), y con este tipo de prácticas catalizó el descontento de su pueblo.

Las consecuencias de esta invasión de expertos extranjeros y dispositivos fueron graves, especialmente porque estos extranjeros eran de una religión diferente. A principios de siglo, un periodista se entrevistó con un respetado y tradicionalista marroquí, un “Hadj”, quien expresó lo que parece haber sido una opinión creciente. Su descripción de la inquietud que esta abundancia de dispositivos e invenciones modernas del sultán estaban produciendo en un país aún muy tradicional (Bottomore, 2008).

Casi paralelamente a esta acción se produjo un interés considerable entre algunos militares franceses que formaron parte del primer ejército de ocupación y posterior protectorado. Una pequeña parte de los fotógrafos que allí acudieron pertenecían a diferentes medios de comunicación, otros trabajaron para *Les Archives de la Planète*<sup>4</sup>, que comenzaron en esos años a inventariar fotográficamente todo el planeta, introduciendo en Marruecos los procesos de la fotografía en color, proceso recién inventado por los Hermanos Lumière. Otros fotógrafos fueron militares que

---

<sup>4</sup> <http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/?page=accueil>

vieron en la fotografía un medio de ampliar ingresos, o sencillamente desarrollaron un interés creativo por este medio. El trabajo conjunto de todos estos fotógrafos servirá para crear una importante documentación del lugar, no igualado posteriormente, ni siquiera en la actualidad, a no ser por la actividad turística, que no tiene en muchos casos mayor interés que el ser un reflejo de fotografías de lo que podríamos considerar fotografías de familia o instantáneas para usar en las diferentes redes sociales.

Mientras esto sucedía en Marruecos, la idea que presidió la realización de ese inventario, y otros muchos, estaba presidido por el nacimiento del cine, imagen fotográfica secuencial, enviándose técnicos a todos los rincones del planeta. En Alemania, a finales del siglo XIX, un fotógrafo como August Sander empezó a crear el inventario de su sociedad. En Marruecos, este inventario fue el producto de muchos fotógrafos, aunque algunos de ellos destacaron por encima de otros, pero solo un pequeño grupo realizó personalmente un inventario, aunque no realizaron un trabajo tan exhaustivo como el de August Sander. Entre estas excepciones notables de fotógrafos en la ciudad Marroquí de Fez podemos nombrar al comandante Larribe (reflejado en tres libros publicados en 1917), o el vasto trabajo desarrollado por Marcelin Flandrin (1889-1957) durante gran parte de su vida, fotógrafos que merecen una investigación más profunda de sus trabajos.

En este interés de fotografiar existió una doble vertiente en los trabajos realizados en esta época: por una parte la campaña militar era fotografiada en todos sus contextos (desfiles, marchas, campamentos, encuentros con las élites políticas locales, interiores de edificios donde habitan los militares, alguna escaramuza militar, enfrentamientos militares más serios de los que solo hay constancia posterior); y por otra parte «lo indígena» era fotografiado como sujeto propio del protectorado (en sus edificios a través de la arquitectura, paisajes urbanos o urbanizados, mezquitas, fiestas, lugares de reunión, cementerios, escenas de calle, siempre a través de planos generales de los indígenas, algunos pocos retratos, algunas fiestas, y mujeres desnudas, probablemente prostitutas frecuentadas por las tropas de ocupación).

A partir de los años veinte del siglo XX el dominio de Francia sobre la colonia es total, la vida se pacifica y a ello le sigue un periodo de asentamiento en el que temáticamente se profundiza más en el paisaje, como geografía al margen de la política. Se invierte por tanto la orientación de las fotografías tal y como se había trabajado anteriormente, cuando en los primeros años del siglo XX las grandes expediciones militares buscaban inventariar el territorio, cuyo conocimiento fue exhaustivo en lo que aparentó ser una avanzadilla de todo lo que vino después.

Otro cambio fotográfico coincide con el cambio político-social que trajo la Independencia de Marruecos en 1956, y que necesariamente evolucionó tanto en temáticas a fotografiar como en el punto de vista adoptado por los propios fotógrafos.

Desaparecen totalmente los temas militares y los desnudos femeninos, se sigue fotografiando el paisaje urbano que sigue teniendo interés para la incipiente industria turística, incluyendo el tema humano, fotografiado en muchas ocasiones posando



para el fotógrafo o «mostrando» productos artesanales valorados por el turismo. Es cuando empiezan a tomar importancia las curtidurías de pieles como tema casi exclusivo de Fez, entre otras cuestiones por la vistosidad de sus colores, en una primera etapa de democratización del color entre la población. Este desarrollo en cuanto a los intereses fotográficos coincide con los avances industriales en las técnicas de fotografía en color y de reproducción fotomecánica, que mejoraron el color, aunque estos por lo general vulgarizaron el medio postal, obteniéndose peores resultados, y que corren paralelos a una banalización completa de la imagen. Los contextos fotográficos desaparecieron en muchos casos de las imágenes siendo los fondos habitualmente planos, o abusándose de objetivos de distancias focales muy pronunciadas que cerraban el campo de visión<sup>5</sup>.

Esta descontextualización a la que aludimos es una desterritorialización, y también un mecanismo que contribuye a invocar los imaginarios que forman arquetípicamente nuestro inconsciente cultural. Esta fragmentación que presentan muchas guías de viaje, libros ilustrativos cuyo lector final será un potencial viajero, o soñador, nos parece que define una de las prácticas fotográficas actuales:

Hablamos también de multiculturalidad que es el reflejo de otro concepto postmoderno por excelencia, el de fragmento. Los habitantes de las ciudades contemporáneas representan fragmentos de culturas existentes pero desterritorializadas. Culturas de las que percibimos signos y fragmentos de diferencia, inscritos en el paisaje urbano (Garnelo, 2005, p. 47).

Frente a las temáticas de principios del siglo XX referidas anteriormente, se incluyen temas llenos de tipismos como puede ser la escenificada en todos los casos *hora del té*, con temas que aluden directa o indirectamente a la crueldad, a la ociosidad, al sexo, al lujo, los baños, las odaliscas, el harén, etc. (Burke, 2001, p. 162) y que contrastan con la mirada exotista actual, en la que podemos presentar a otros fotógrafos que trabajan sobre la ciudad antigua y que en muchos casos deberíamos reflexionar no tanto sobre sus temáticas sino sobre otros aspectos que consideramos de interés y que seguramente presenten una cierta evolución del concepto orientalista, acomodado posiblemente a las nuevas circunstancias históricas.

Encontramos así una mirada fotográfica especial hacia las temáticas tradicionales por encima de cualesquiera otras, se sigue fotografiando la calle y los espacios públicos, concurridos, en aproximación de viajero o turista, sin profundizar en los aspectos psicológicos tan difíciles de tratar en la fotografía. Es la mirada del paseante, exterior, la que se da en todas las situaciones, incluso cuando el fotógrafo es marroquí la aproximación no varía en cuanto a los matices de la mirada, probablemente colonizada.

---

<sup>5</sup> No podemos dejar constancia total de este hecho al no tener datos concretos, sin embargo nos resulta fácil inferir el éxito de esta fórmula fotográfica en la constatación de dos hechos: por un lado el alto número de tarjetas postales que se reproducen en todo el periodo del protectorado y por otra parte la misma utilización de las fotografías en todo ese periodo sin que en muchos casos se haga referencia a fechas de realización, salvo acontecimientos puntuales.

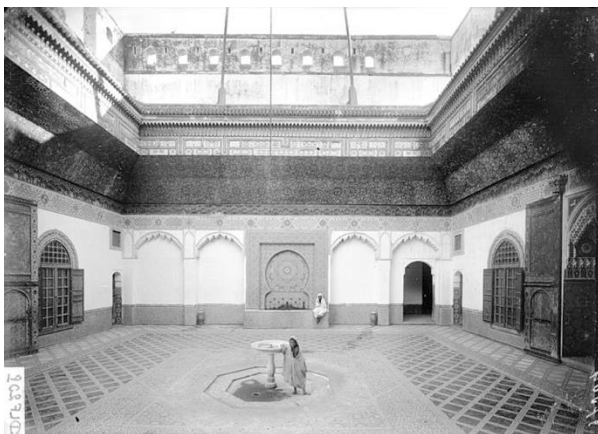


Por otra parte existe una forma de aproximarse a Marruecos, a través de pinceladas fotográficas, en el que se recurre a luces especiales, donde la temperatura de color nos acerca a esas pinturas orientalistas, y en las que además la saturación del color nos lleva a apreciar secuencias cuasi bíblicas, literaturizadas por escenas donde no hay atisbos de ningún tipo de contradicción que pueda hacernos participe de un presente temporal, en las que el tiempo horizontal parece estancado, en el pasado.

Se ha podido comprobar que en la realización fotográfica editorial desarrollada actualmente por diferentes profesionales de la fotografía, y sobre temática arquitectónica, existen diferencias con los fotógrafos de inicios del siglo XX. En general apreciamos en las pocas fotografías encontradas y siempre en contextos editoriales, como es eliminado en muchas imágenes el contexto fotográfico actual de los lugares fotografiados. En las imágenes actuales se produce una selección en la que los edificios se reducen a ciertas partes, se trata de evocar en vez de enseñar, siendo esta quizás una de las señas de construcción del estereotipo orientalista, habida cuenta del funcionamiento de los imaginarios.

La ciudad antigua que poblada de miles de turistas invaden los espacios históricos, y de personas autóctonas vestidas como en cualquier calle actual de las ciudades españolas o francesas, no evoca tan poderosamente ese imaginario, que necesita del recubrimiento de la intemporalidad. Algo similar ocurre en la literatura exotista:

las reveladoras expresiones «moros de leyenda» o «guerreros de romance» remiten de manera inexcusable a un evidente proceso de literaturización de oriente. El orientalismo reestructura así todo el Oriente bajo el estilo y las necesidades de Occidente. Y una de estas necesidades exigía la configuración del Oriente como «eterno intemporal», para lo cual resultaban ineludibles todo tipo de referencias culturales y literarias (Correa, 2006, p. 182).



**Imágenes 1 y 2.** *Palacio Dar Mnebli, Fez, Marruecos. 1, Izd.: Pierre Dieulefils (1914); 2, Dcha.: José Muñoz (2009).*

**Fuente:** 1) Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine y 2) Muñoz, (2012).

## 5. CONCLUSIONES

Al igual que el cine, la fotografía contribuye a la fijación y recreación de los estereotipos, y a veces a la recuperación de una cierta nostalgia. La fotografía también refuerza ese aspecto asociado a la intemporalidad del referente, quedando fijado a través del tiempo, siendo sin embargo esta una de sus diferencias estructurales con el cine, tiempo estático frente al tiempo que fluye. Los escenarios registrados se volvieron intemporales sobre el soporte fotográfico, los contextos y las vidas de las personas también, como sucedió en Fez mediante una sencilla forma de «hacer» por parte de los operarios-fotógrafos, casi siempre transmisores voluntarios pero inconscientes, de los mitos sociales.

Los lugares fotografiados se convirtieron en lugares de la memoria, tanto del colonizador como del colonizado, que asume como propia su identidad, transmitida por medio de fotografías que recogieron la mirada del colonizador.

En este sentido, la fotografía urbana primó sobre otros escenarios menos numerosos frente a la representación que se hizo de la ciudad, urbanística y arquitecturalmente.

## 6. REFERENCIAS

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.
- Bergson, H. (1900). *Materia y memoria*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- Bottomore, S. (2008). The sultan and the cinematograph, en *Early Popular Visual Culture* nº 6-2, 121-144. doi: 10.1080/17460650802150382
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Critica.
- Correa Ramón, A. (2006). Al-Andalus y Magreb, territorios de alteridad en el fin de siglo literario español: el caso del granadino Isaac Muñoz, en González Alcantud, Jose Antonio (Ed.). *El orientalismo desde el sur*. Barcelona: Anthropos.
- Cousin, A. y Saurin, A. (1905). *Le Maroc*. Paris: Librairie du Figaro.
- D'Elia, N. S. (2013). La mujer en la política: ¿igualdad o diferencia? una invitación a la reflexión. *Revista de Comunicación de la SEECI*, XV(32), pp. 31-40. doi: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2013.32.31-40>

- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Fontcuberta, J. (2000). *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Garnelo Díez, I. (2005). *La fotografía de creación*. Málaga: Universidad de Málaga.
- González Blasco, P. (1993). Medir en las ciencias sociales, en García Ferrando, Manuel; Ibañez, Jesús & Alvira, Francisco. *El análisis de la realidad social*. Madrid: Alianza.
- Gubern, R. (2006). Cómo nos hablan las imágenes, en García Gil, F. & Peña Méndez, M. (Coord.). *Imagen/imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística*. Granada: Universidad de Granada.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Harris, W. (1983). *Morocco, that was*. Great Britain: Redwood Press Limited.
- Larribe, C. (1917). *Le Maroc Pittoresque, Fès* (3 vol.). Paris: Edit. G. Bertrand.
- Muñoz Jiménez, J. (2012). *Exotismo e imaginario urbano. Confrontaciones en torno a la representación fotográfica de la ciudad antigua de Fez en el siglo XX*. (Tesis inédita de maestría o doctorado). Universidad de Málaga, Málaga.
- Muñoz Jiménez, J. (2019). Marruecos, la fotografía entre su inicio y el cine. Reflexiones metodológicas, en González Alcántud, José Antonio (Coord.). *Culturas de frontera: Andalucía y Marruecos en el debate de la modernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Rabinow, P. (1992). *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos*. Barcelona: Jucar.
- Raméntol, S. V., y Fuertes Camacho, M. T. (2013). La dinámica de grupos para el trabajo cooperativo facilita la comunicación. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, XV(123), pp. 1-12. doi: <http://dx.doi.org/10.15178/va.2013.123.1-12>
- Sartre, J. P. (1964). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada.
- Segalen, V. (1986). *Essai sur l'exotisme*. Paris: Librairie Générale Française.
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Catedra.

Veyre, G. (1905). *Au Maroc, dans l'intimité du Sultan*. Paris: Librairie Universelle.

Villafañe, J. y Mínguez Arranz, N. (1996). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.

Yerushalmi, Y. H. (2002). *Zajor. La historia judía y la memoria judía*. Barcelona: Anthropos.

## **AUTOR:**

### **José Muñoz Jiménez**

Profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. Especializado en fotografía documental, cine y antropología visual, ha centrado su interés en aspectos transversales a la fotografía como son la identidad y la memoria. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga en el año 2012 con la tesis titulada, *Exotismo y orientalismo urbano*, es Licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad de Málaga) y en Ciencias Políticas y Sociología (Universidad de Granada). Ha realizado estancias de investigación en la Agencia Magnum de Fotografía en París; en la Universidad Aix-Marseille; en el Museo Nejjarine de Fez; en la Universidad Sidi Mohammed Ben Abdellah Fez; y en la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

[josemunoz@uma.es](mailto:josemunoz@uma.es)

**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0001-7765-0974>

**Google Scholar:** <https://scholar.google.es/citations?user=QOLODDQAAAAJ&hl=es>

**ResearchGate:** H-8830-2015